

Галина Н. Шелогурова

Российский православный институт
Филологический факультет
127473 Москва, Россия
Переулок Чернышевского, д. 11-а

Семантика театра в повести И. С. Тургенева *После смерти (Клара Милич)*

Повесть *Клара Милич* (именно такое название закрепилось за ней в исследовательской традиции) стала последним творением И. С. Тургенева, и, если исходить из представления о едином тексте тургеневского творчества, повесть оказывается в сильной финальной позиции. Особую значимость произведению придает то обстоятельство, что сам автор воспринимал его как предсмертное, поскольку отчетливо понимал, что болезнь не оставляет ему шансов на будущее. Об автобиографическом компоненте в *Кларе Милич* писали не один раз¹. Одной из наиболее интересных работ представляется монография В. Н. Топорова², в которой данному аспекту уделено серьезное внимание. Чаще всего *Клара Милич* рассматривалась в соотнесенности с так называемыми «странными повестями» писателя – *Три встречи* (1852), *Фауст* (1856), *Собака* (1866), *Бригадир* (1868), *История лейтенанта Ергунова* (1870), *Стук! Стук! Стук!*, *Часы* (1876). В настоящей статье мы не будем касаться проблемы иррационального (изученной в достаточной степени), а обратимся к феномену театра в повести. В поле нашего внимания попадает категория трагического, в том числе и в жанровом аспекте, если учитывать принадлежность героини к миру театра.

Специфика трагического в последнем произведении Тургенева закономерно соотносится исследователями с мистической компонентой его творчества³. Думается, что возможно также изучение ее на фоне соотношения

¹ Этапным в этом смысле представляется эссе И. Анненского *Умиравший Тургенев. Клара Милич*, в котором биографическая составляющая становится ядром концепции автора. См.: И. Анненский, *Книги отражений*, Москва 1979 (Далее КО с указанием номера страницы).

² В. Н. Топоров, *Странный Тургенев: (Четыре главы)*, Москва 1998 (об автобиографической составляющей см. с. 93–95).

³ См., напр., кандидатскую диссертацию О. Б. Улыбиной *Проблемы поэтики поздних повестей И. С. Тургенева*, Коломна 1996.

автобиографического и театрального текстов произведения, поскольку театр, как музыкальный, так и драматический, играл исключительно важную роль в жизни и судьбе Тургенева.

Семантика театра буквально пронизывает текст *Клары Миллич*. Метафорически выражаясь, она является скрытым каркасом повести, поверх которого растягивается полотно не вполне обычной любовной истории. Это просматривается и в разработке характеров (в главной паре героев-антиподов она – актриса, принадлежащая миру искусства, он подчеркнуто чуждающийся этой сферы⁴ домосед-анахорет; она стремится к художественному преобразению жизни, он осмеливается лишь копировать действительность в своих фотографиях), и в построении сюжета (первые сомнения героя после концерта; встреча Аратова и Клары помещена в театрально-концертное пространство; хронотоп театра играет еще большую роль в эпизоде самоубийства Клары: она принимает яд на сцене во время спектакля). Образы, отсылающие к миру театра и музыки (поскольку героиня выступает и как драматическая актриса, и как певица), не только отмечены высокой частотностью, но и выступают в качестве главных смысловых узлов текста. Показательно, что автор прибегает к данному виду образности не только в отношении Клары, но и для прояснения ряда сущностных вещей, касающихся героя, который, как уже говорилось, изначально отмечен своей абсолютной внеположностью миру театра. Так опровержением поверхностного суждения Купфера: «Ты вот и ученый, и литературу любишь, и музыку» становится сопровождающий эту характеристику авторский комментарий: «у Аратова в кабинете действительно находилось пианино, на котором он изредка брал аккорды с уменьшенной септимой»⁵ [курсив мой – Г. Ш.]. В момент душевного смятения Аратов, ставший против своей воли героем романтического сюжета, бессознательно тянется к пианино. Однако, будучи неспособным к самовыражению на языке музыки (не смог воспроизвести по памяти мелодию романса Чайковского, исполняемого Klarой), отступает на «свою» территорию, в каморку тети Платоши, напоминающую скорлупный мир гоголевских старосветских помещиков.

⁴ Отношение героя аскетического типа к искусству на самом деле имеет более сложную природу. Здесь отчетливо прочитывается мотив искушения, представленный «фаустовской» линией, которая задается образом Купфера (немецкая фамилия приятеля Аратова и те сюжетные функции, которые он выполняет, отсылают к одному из наиболее известных литературных мифов).

⁵ И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*, Москва 1982, т. 10, с. 71 (далее цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы). Отметим, что композиционное расположение данного тезиса ведет к полному нивелированию заявленного смысла: высказыванию Купфера предшествует авторское утверждение (конец первой главы) о том, что мир театра воспринимается героем как чужой, хотя и необъяснимо влекущий, а непосредственно за утверждением следует процитированное нами ироническое уточнение в скобках.

Аратов очевидно не вытягивает трагическую семантику, которой автор отмечает образ Клары. Закономерно, что первое упоминание о трагическом возникает при ее появлении: «Какие у нее трагические глаза!». Эта фраза старого фата могла бы трактоваться как банальность, если бы само понятие не получило в повести перспективу дальнейшего развития. Намек на возможный трагический потенциал, которым обладает молодая актриса, можно увидеть в сравнении ее с Рашелью, а также в тоске героини, находящейся на пике успеха, по отсутствию «настоящей роли», которой для нее никогда не напишут. В данном случае мы не можем в полной мере разделить мнение В. Н. Топорова: «Когда Клару сопоставляют с Рашелью или Виардо или, напротив, сомневаются в обоснованности такого сопоставления, имена великих певиц сильно апеллятивизируются, становятся почти некими этикетками, и в этом отношении само их появление в связи с темой певицы Клары Милич не вызывает особого удивления и не влечет за собой слишком далеко идущих заключений»⁶. Целиком соглашаясь с той частью тезиса, которая относится к Виардо, позволим себе предложить несколько иную точку зрения на феномен Рашели. Во-первых, она получила мировое признание в качестве *драматической* актрисы, имя которой ознаменовало поворотный этап в обращении европейского (прежде всего французского) театра к жанру трагедии. Во-вторых, если ассоциации из области музыкально-вокального искусства исчерпываются в повести именем Виардо, то драматическая линия может иметь продолжение в пространстве современного автору национального театра. Прежде всего, необходимо назвать великую русскую актрису Марию Гавриловну Савину, которая – и как художник, и как человек – занимала заметное место в жизни Тургенева. Писатель, высоко ценивший особый тип сценического дарования Савиной, сравнивал ее с Рашелью⁷.

Существовал и другой, более очевидный ориентир для создания образа Клары Милич. Известно, что непосредственным прототипом тургеневской героини стала актриса Евлалия Кадмина. О ней необходимо сказать несколько слов.

Евлалия Павловна Кадмина (1853–1881) была талантливой оперной певицей и при этом обладала незаурядным драматическим дарованием, что отмечалось многими современниками, в частности П. И. Чайковским и Н. Г. Рубинштейном. Благодаря последнему она получила консерваторское образование. Кадмина пела на лучших оперных сценах России (Большой и Мариинский театры, Киевский и Харьковский оперные театры) и Италии (Милан, Неаполь). В последние годы жизни актрисе пришлось оставить

⁶ В. Н. Топоров, *Странный Тургенев...*, с. 96–97.

⁷ *Тургенев и Савина. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе*, Петроград 1918, с. 81. См. также предисловие А. Ф. Кони, состоявшего в дружбе с актрисой. Там же, с. XXIII.

оперную сцену, так как, стремясь исполнять партии сопрано⁸, она перегрузила голосовые связки и стала терять голос. С 1880 г. Евлалия Кадмина выступает исключительно как драматическая актриса – и также с большим успехом. Во время спектакля по пьесе А. Н. Островского *Василиса Мелентьева* она приняла в антракте ядовитую смесь и потеряла сознание на сцене, а спустя несколько дней скончалась в страшных муках. Причиной, приведшей актрису к самоубийству, называли несчастную любовь. Такова фактическая сторона случившегося. Внутренним же двигателем этой трагической истории стал, по свидетельству современников, буйный нрав и крайняя экзальтированность Кадминой⁹.

Об этом происшествии, наделавшем много шума, Тургенев, лично не знавший Кадмину, узнал от близких знакомых, в числе которых была, между прочим, и М. Г. Савина¹⁰, которой в скором будущем предстояло сыграть в пьесах, созданных как отклик на самоубийство Кадминой (см. текст сноски 12). Вероятно, внимание писателя привлекла в первую очередь сюжетная линия, касающаяся посмертной влюбленности Аленицына – человека, ставшего причиной самоубийства актрисы¹¹. Как бы то ни было, доминирующим в повести оказался образ героини.

Следует заметить, что Евлалия Кадмина (как и Клара) соединяла в себе оба направления сценической деятельности – вокальное и драматическое, символами которых у Тургенева выступают соответственно Виардо и Рашель. Выстроить «театральный» ряд Рашель – Виардо – Кадмина помогает и то, что все трое были некрасивы (подробность довольно существенная для драматической актрисы, исполняющей главные роли, для певицы, возможно, менее существенная), что должно было компенсироваться выразительностью исполнения и темпераментом. В повести Тургенева первое качество (выразительность) имеет отчетливую мистическую проекцию: константной характеристикой Клары является ее магнетизирующий взгляд.

В связи с перенесением автором признака внешней некрасивости на свою героиню уместно обратиться к тезису И. Анненского о «некрасивой» красоте,

⁸ Голосовой диапазон Кадминой определяли как меццо-сопрано либо как контральто.

⁹ Так Чайковский наряду с искренним сожалением о ранней смерти талантливой актрисы высказывает и такое суждение: «Я хорошо знал эту странную, беспокойную, болезненно самолюбивую натуру, и мне всегда казалось, что она не добром кончит» – см.: П. И. Чайковский, *Переписка с Н. Ф. фон Мекк*, Москва 1935, т. II, с. 579.

¹⁰ В письме М. Г. Савиной от 29/17 сентября 1882 г. Тургенев пишет, что Кадмину лично не знал. И тут же рассказывает похожую историю самоубийства русской актрисы [выделено мной – Г. Ш.] Ю. Фейгиной в Париже, с горечью отмечая «[...] легкость, с которой русские люди решаются на самоубийство». [в:] *Тургенев и Савина...*, с. 56. Любопытным представляется свидетельство Д. Философова, близко знавшего актрису: «Это Савина дала материал для Клары Милич» – см.: Д. Философов, *Запоздалый венок*, [в:] *Тургенев и Савина...*, с. 79.

¹¹ См. об этом подробнее в комментариях к повести [в:] И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений в тридцати томах...*, с. 427–428.

которая, как и красота невостребованная, является символом *невоплощенности*. Идея Анненского дает возможность трактовки образа Клары (через театральную-артистическую систему координат) в онтологическом плане. Истинной трагедией героини в этом случае оказывается не столько поражение в любовной сфере, сколько осознание невозможности адекватного воплощения своего внутреннего «я» (вспомним, что и безусловный успех на сцене не дает ей ощущения триумфа, а вызывает разочарование). Категория театра в этом случае оказывается весьма действенной для постижения сути образа героини. Театр – сфера *представления*, т. е. *воплощенности* того или иного смысла. Соответственно категория действия получает здесь преимущественные права. В интерпретации Тургенева она оформляется обычно как проблема готовности к совершению поступка, причем, с характерным для писателя акцентом гендерного характера: мужчина пасует, женщина осмеливается на поступок значительный – если не героический, то, по крайней мере, выделяющий ее на общем фоне. Показательно, что толчком к преображению Аратова становится не волшебная сила искусства (героя как раз раздражает актерская манера Клары), а дерзкий поступок гордой девушки, позволяющий ей уйти из мира непобежденной. В понятии театра «закодировано» представление о внутренней свободе, дающей возможность для развития личности. Нелюбознательного, «комнатного» Аратова театр отталкивает, поскольку герой данного типа не готов принять вызов жизни и устремиться на поиск идеала.

Театр в повести становится той территорией, на которой происходит «примерка чувств» персонажей. Он с самого начала встает между Аратовым и Klarой: первый театрализованный вечер в салоне графини, на котором встречи с Klarой еще не происходит, дается сквозь призму восприятия героя, активно не приемлющего происходящее («театральщина»). Ключевыми понятиями, выражающими его эмоции, вызванные встречей с театром, становятся «тревога», «беспокойство», «опаска» и даже «ощущение насилия» и «досада» (свидетельство того, что герой против воли начинает испытывать колдовскую власть этого искусства – «закорючка засела ему в душу» (72). Недаром по ходу повести он дважды откровенно капитулирует – сбегает с представления.

Театральная семантика становится в устах героя формой инвективы во время свидания с Klarой и сохраняет эту функцию в его последующей рефлексии (уничижительное «Актерка!»). Хотя для такого умозаключения нет оснований: собственно лицедейство является как раз слабой стороной искусства Клары, которая держится скорее скованно и несколько неуклюже. В сцене ее первого выступления автор подчеркивает отсутствие того, что принято называть актерством: отсутствие отработанных жестов в пластике исполнительницы, несоблюдение ею «сценографии» поклонов, равнодушие к аплодисментам и букетам. Используя понятие театра как синоним протivoестественности, кривляния, извращенности, искренний целомудренный герой,

конечно же, не может принять Клару, для которой театр является средоточием жизни. Вероятно, поэтому сближение с нею оказалось для него возможным лишь после того, как Клара покидает пространство сцены, а одновременно и жизни (вполне естественный характер синонимии в ее случае). Парадоксально, но мир инобытия, куда герой устремляется, следуя любовному призыву Клары, пугает его меньше, чем мир театральных подмостков.

Однако оппозиция театр / жизнь имеет для Аратова и другую проекцию, о чем свидетельствует ошибка в жанровой дефиниции, которую он допускает по неведению (не столько искусствоведческому, сколько человеческому). В момент его максимальной готовности переступить разделяющую их с Klarой черту резкая выходка девушки отбрасывает героя назад: «Это движение рукою, этот оскорбительный хохот, это последнее восклицание разом возвратили Аратову его прежнее настроение и заглушили в нем то чувство, которое возникло в его душе, когда с слезами на глазах она к нему обратилась. Он опять рассердился – и чуть не закричал вслед удалявшейся девушке: „Из вас может выйти хорошая актриса – но зачем вы вздумали надо мной-то **комедию** ломать?“» [84–85; выделено мной – Г. Ш.]. Понимание того, в каком жанровом регистре действовала Клара, наступит позже, оно придет из другого измерения, связанного с вечностью. Момент прозрения героя осуществится в рамках театрального пространства, в которое он оказывается интегрированным: в ночном полусне-полубреду. Аратов как бы наблюдает момент ухода Клары из жизни. При этом он, никогда не видевший Клару на драматической сцене, отчетливо представляет ее в гриме и костюме, играющую сцену отравления. Он слышит рукоплескания зала и крики «Браво!» и единственный из присутствующих имеет возможность почувствовать, как исчезает граница между жизнью и сценой, а, следовательно, рушится антиномия театр / жизнь, представлявшаяся ему незыблемой. Апофеозом состояния героя становятся слова, безжалостно обличающие совершенную им роковую ошибку (опять же с опорой на базовые театрально-драматические понятия): «А! ты думал, это все комедией кончится? Нет, это трагедия, трагедия!» (112). Эмфатическое удвоение, конечно же, не случайно и мотивировано не только интонационно-мелодически.

Связанной с темой театра в *Кларе Миллич* представляется и столь важная для искусства тема как смерть художника. Театральный аспект ее осмысления весьма заметен в произведении. По законам мифологизирующего сознания завершение пути артиста (в широком смысле слова) есть не столько смерть, сколько гибель, которая должна произойти по определенным эстетическим канонам и выйти за пределы факта личной биографии¹². Та ипостась

¹² Именно по этой модели формируются слухи о смерти Кадминой. Н. Ф. фон Мекк пишет Чайковскому из Флоренции меньше чем через месяц после случившегося: «[...] Кадмина отравилась в Харькове и с какой твердостью воли: принявши отраву. Она пела в опере

творческой личности, которая выбрана автором – актриса – не только органично вписывается в это представление, но и обогащает его дополнительными смыслами. Смерть на сцене может быть парадигматически прочитана как бессознательное стремление вернуться к мифоритуальным праистокам трагедии как жанра. Демонстративная смерть на подмостках Евлалии Кадминой при всей своей трагичности все же скорее соответствовала законам мелодрамы (с течением времени история все более сближалась с представлениями о жестоком романсе) и не ассоциировалась с жанром высокой трагедии. Зритель, присутствующий на представлении подлинной трагедии, должен почувствовать Ужас и Сострадание (аристотелевские Fobos и Eleos) и, как следствие этих эмоций, пережить душевное обновление. К такому уровню попытался приблизить драму актрисы Кадминой И. С. Тургенев, превратив ее в героиню повести *Клара Миллич* и связав с ней те смыслы, которые мучили его самого – в первую очередь мысли о смерти и творчестве.

Для осведомленного читателя повести существует и другой вариант смерти художника, который остался в подтексте произведения – прощание с жизнью писателя, терзаемого болезнью. Тончайший истолкователь тургеневского текста Иннокентий Анненский в своем эссе сосредоточился на этом скрытом и по-настоящему трагическом аспекте тургеневской повести. Интерес Анненского не исчерпывается творческим прочтением-проживанием ее, но распространяется на метатекстовый уровень, подразумевающий сопричастность чужому опыту – художественному и человеческому: «Я брал произведения *субъективно-характерные*. Меня интересовали *не столько объекты* и не самые фантоши, *сколько творцы* и хозяева этих фантошей» [КО 5; курсив мой – Г. Ш.]. Из чего следует, что главной интенцией автора критического эссе являлся не анализ художественного произведения как таковой, а попытка вступления в отношения сотворчества – не с монументально авторитетным представителем отечественной словесности Иваном Сергеевичем Тургеневым, но с художником, проживающим завершающую стадию своего творческого пути, с больным пожилым человеком, стоящим на пороге смерти. Такой подход предвосхищает бахтинское переосмысление представлений о незыблемости границ чужого текста: в диалогическом

весь первый акт, во втором почувствовала себя дурно, ее увезли домой, и она умерла» – см.: П. И. Чайковский, *Переписка с Н. Ф. фон Мекк...*, с. 578. Фактическая неточность (Кадмина, уже оставившая оперную сцену, в тот вечер играла в драматическом спектакле) и определенная «приглаженность» картины происшедшего (в действительности смерть актрисы не была мгновенной и «эффектной», а наступила после шестидневной мучительной агонии) – необходимое в подобных случаях условие эстетизации фактической стороны случившегося и формирования соответствующего образа актрисы, которая посмертно трансформируется в героиню театрального мифа. Художественными вариантами его станут пьеса А. Суворина *Татьяна Репина* и продолжающая ее одноактная драма А. Чехова с тем же названием, пьеса Н. Соловцова *Евлалия Радмина*, а также рассказы совсем еще юного А. Куприна *Последний дебют* и Н. Лескова *Театральный характер*.

сближении зоны творчества Я с зоной творчества Другого происходит размывание границ двух дискурсов, что ведет к прояснению и обогащению исходных авторских смыслов.

Последнее произведение Тургенева рассматривается Анненским в контексте проблемы творчества как служения Красоте. Его ключевой тезис, согласно которому творчество представляет собой итог страдания и форму сострадания, в данном случае вырастает из биографической конкретики. Последовательно отвергая возможности трактовки Аратова как трагического героя (гетевский Фауст, еврипидовский Ипполит), автор статьи предлагает свое представление об источнике трагического начала *Клары Миллич*: «В Аратове расположился старый больной Тургенев, который инстинктивно боится наплыва жизни; боится, чтобы она своим солнцем и гамом не потребовала от него движений; больной, который решил ни на что более не надеяться и ничего не любить – лишь бы можно было работать» (КО 39)¹³. И через несколько строк еще более определенно: «это отвращение и боязнь почувствовать отвращение едва ли принадлежат Аратову: по-моему, это – горький вкус болезни во рту у Тургенева, это его утомленный ум, который не хочет более тешить себя романтизмом, потому что сквозь его театральную мантию не может не видеть тела, обреченного разлагающей его животной муке» (КО 39)¹⁴.

Феномен смерти рассматривается Анненским сквозь призму состояния художника, в муках ожидающего близкий конец. Анненский предлагает деромантизированную картину психофизического состояния Тургенева, которого убивает тяжелый недуг. Предметом внимания автора статьи становится, конечно же, не сама смертельная болезнь и сопутствующее ей физическое состояние, а те изменения, которые наступают под ее воздействием в творческой манере писателя. Одно из поразительных наблюдений Анненского связано с мыслью о том, что Тургенев-художник пытается замаскировать боязнь смерти, испытываемую Тургеневым-человеком¹⁵. Обратной

¹³ Ср. с признанием Тургенева, зафиксированным в дневнике Эдмона Гонкура за десять лет до выхода *Клары Миллич*: «Знаете, иногда в комнате стоит еле уловимый запах мускуса, и его невозможно изгнать, выветрить... Так вот, я словно чувствую вокруг себя запах смерти, тления, небытия... [...] Объяснение этому, мне кажется, заключается в одном: в невозможности любить – по сотне причин – по причине моих седин и так далее, – в полной невозможности любить. Теперь я уже неспособен на это. И вот понимаете – это смерть!» – приводится по: В. Н. Топоров, *Странный Тургенев...*, с. 64. Приведенная цитата фиксирует иное восприятие смерти, еще не связанное с представлением о физических страданиях.

¹⁴ Там же. Исследователи обращали внимание на связь статьи Анненского о Тургеневе с его же статьей 1906 г. *Гейне прикованный* по принципу антитезы: внутренняя опустошенность измученного Тургенева / душевная наполненность страдающего от похожего недуга Гейне. См.: И. Подольская, *Комментарии*, [в:] И. Анненский, *Книги отражений...*, с. 661. На наш взгляд, особенно интересен общий мотив обеих статей – мотив отделения головы (ясной, полной замыслов) от тела, которое умирает в муках («умирающего заживо») (КО 155–156).

¹⁵ У современника Анненского Георгия Чулкова встречаем иной вариант трактовки: близость смерти позволяет писателю отказаться от соблюдения тех или иных компромиссов,

стороной этого страха становится хроническая боязнь жизни как внутреннее содержание образа Аратова. На уровне стиля это проявляется в том, что универсальные культурные константы, попадая в орбиту страдающего Аратова, превращаются в ненужный «набор колесиков» некогда безукоризненно действовавшего механизма: «Смерть, где жало твое?»... «И мертвые будут жить»... «Любовь сильнее смерти»» (КО 40).

Похожая мысль спустя десятилетия будет звучать в статье Т. Адорно о творчестве умирающего Бетховена: «Никакое истолкование Бетховена и вообще любого позднего стиля не сумеет объяснить эти рассыпанные осколки стандартных формул чисто психологически...»¹⁶. Рассматривая тот же феномен (старость и угасание художника) на ином, музыкальном материале, он выводит своеобразный «закон формы поздних творений»¹⁷. Опуская цепь сложных рассуждений Адорно, позволим себе выделить в них интересующий нас аспект: перед лицом смерти, которая в данной ситуации уже не может восприниматься как объект искусства, художник допускает в свои произведения те или иные музыкальные (в нашем случае это будут литературные) штампы (Адорно называет их условностями, «стандартными музыкальными оборотами»). Они являют собой некий художественный знак смерти, становящейся реальностью личной биографии автора¹⁸. Автор *Книг отражений* делает акцент как раз на том, от чего решительно отказывается в поисках закона формы Адорно – «видеть в поздних произведениях психологический „документ страданий”»¹⁹. Отмечая, как и впоследствии Адорно, изменения в стиле произведений художника, которые создаются им на пороге смерти, Анненский приходит к иному выводу о природе этих изменений, нежели немецкий философ и музыковед: «их внес в повесть Тургенева больной, который уже свыкся со своей бессменной болью», который при этом «способен оживить их интересом художника, а порой даже юмором терпеливой старости» (КО 38).

Образ Клары, не ведающей страха жизни и дерзнувшей срежиссировать собственную смерть, т. е. отнести к ней в первую очередь эстетически, можно считать попыткой художника преодолеть собственную человеческую трагедию. Потому антитезисом будничной смерти (Аратов одиноко и тихо умрет, не покидая пределов своей каморки) становится гибель «на миру», необычность которой задается пространством театра.

регулирующих отношения с читателем в широком смысле, в частности, не «стыдиться» более своих религиозно-мистических устремлений: «на смертном одре уже скучно извиняться перед кем-то посторонним, скучно искать компромисса между собой и критиком» – см.: Г. Чулков, *Памяти Тургенева*, [в:] его же, *Сочинения*, б/г, т. 5, с. 20.

¹⁶ Т. Адорно, *Поздний стиль Бетховена*, [в:] его же, *Избранное: Социология музыки*, Москва 2008, с. 208–209.

¹⁷ Т. Адорно, *Поздний стиль Бетховена...*, с. 208.

¹⁸ Убедительнейшею из реальностей называет Анненский болезнь (КО 37).

¹⁹ А. Е. Махов, *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*, Москва 2005, с. 202.

В статье Анненского об умирающем Тургеневе внутренняя связанность понятий «смерть» и «театр» обнажается не однажды. Наиболее развернутый вид этот двуединный образ получает в первых строках статьи – композиционно маркированной части текста. Автор подробно описывает свое присутствие на похоронах Тургенева 22 года назад и использует при этом показательный для нас символический образный ряд: движение очереди с городской площади к окошку в театральную кассу. Сейчас он понимает, что тогда, будучи молодым человеком, находился в хвосте ее. «Но теперь, когда поредело передо мной, а зато позади толпа так и кишит, да только вернуться-то туда я уже не могу, – теперь, когда незаметно для самого себя я продвинулся с площади в темноватый вестибюль театра и тусклый день желто²⁰ смотрит на меня уже сквозь его пыльные стекла, – когда временами, через плечо соседа, я вижу даже самое окошечко кассы...» (КО 37)²¹. Интересно не только пространственное решение темы смерти как постепенно сужающегося и заполняющегося тьмой закрытого пространства. Данный образ последовательно возникает в сборнике стихов *Тихие песни (Киевские пещеры, Из пещеры Полифема)*. Применительно к позднему Тургеневу сам пространственный локус резко меняется (пещера / театр). Таким образом, театральный аспект, столь значимый в *Кларе Миллч*, вырастает в интерпретации Анненского, сопрягающего текст произведения и текст судьбы художника, до универсальной модели мироздания.

Galina Shelogurova

Theatre stratum in Turgenev's *Clara Milich*

(Summary)

The article presents an attempt of interpretation of the last story by Turgenev from the point of view of theatre as a specific cultural and social phenomenon. This approach enables us 1) to distinguish between concepts of drama and tragedy as they are used in the text and metatext of the story; 2) to get out of the text's boundaries and to involve biographical and historical contexts to the analysis.

Key words: theatre, drama, tragedy, mythos, the category of action.

²⁰ В колористике Анненского желтый обычно репрезентирует смерть. (См.: <Баллада> (черновик стихотворения), *Одуванчики*, *Ноябрь*, *Вербная неделя* и др.).

²¹ Оставляем в стороне мотив возврата билета, отсылающий к *Братьям Карамазовым* и также выводящий на тему смерти.